

EL PRECEDENTE MODERNO BAUDELAIREANO EN EL “ESPERPENTO DE LA HIJA DEL CAPITÁN”

Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE
Universidad de Colorado en Boulder

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-1; 31-50]

Charles Baudelaire representa dentro de la modernidad un modelo de aspectos esenciales de una concepción estético-filosófica de la realidad y del arte que ha ejercido marcada influencia durante las últimas décadas del siglo XIX y en gran parte del siglo XX. Ello justifica, por tanto, que se le ofrezca como antecedente de “La hija del capitán”, obra moderna que incluye varios aspectos de los restantes esperpentos. Se considera la presencia de determinadas creencias del escritor francés en este texto dramático de Ramón del Valle-Inclán.

Within modernity, Charles Baudelaire has become a model of essential aspects of an aesthetic-philosophical conception of reality and art which has predominated since the last part of 19th century and for much of the 20th century. Thus, it is justifiable to consider his views as an intertextual antecedent of “La hija del capitán”, a modern work which, in various ways, is representative of the remaining esperpentos. To this effect, the article considers how the views of the French writer are present in a major dramatic text written by Ramón del Valle-Inclán.

EN SU “PRÓLOGO” a *Sombras de vida*, de Melchor Almagro (XIV-XV), Ramón del Valle-Inclán asigna marcada importancia a esas fuerzas culturales dentro de las cuales se desenvolvía el autor de una obra de arte, potencias que, en su caso específico, lo vinculan con la modernidad y con la figura ejemplar del autor francés Charles Baudelaire. Y es que, en cierta medida, el famoso escritor noventayochesco comparte con Baudelaire un mismo talante disidente, definido con agudeza, en el caso del autor de *Las flores del mal*, por Margery A. Evans (22). La susodicha convergencia de pensamiento entre ellos no debe sorprender si se recuerdan las investigaciones que muchos colegas han hecho sobre un asunto tan controvertido y si se rememora también una breve afirmación de Miguel de Unamuno: “lo más de la cultura europea nos ha venido siempre por intermedio de Francia” (1967, 398). Las palabras de Valle-Inclán y Unamuno que hemos aludido constituyen una afirmación del alcance de la intertextualidad. Lo es en el sentido de que todo texto es sólo comprensible plenamente en su relación con otros textos de los cuales, consciente o inconscientemente, se vale al citarlos, negarlos, extenderlos y/o transformarlos (Culler 100-11). En general, la interpretación de la literatura —de su funcionamiento— hecha por estas dos magnas figuras de las letras españolas no se refiere a la identificación de fuentes específicas y sí al reconocimiento de la deuda

contraída con las convenciones imperantes en las culturas de donde surgen, las que son afectadas, a su vez, por otras. Lo ya dicho ocurre, sobre todo, en la mitificación de ciertas figuras literarias que simbolizan aspectos esenciales de una concepción estético-filosófica de la realidad y del arte. Ante este hecho, no sorprende que en estas páginas se ofrezca a Baudelaire como antecedente de *La hija del capitán*, obra que, de una forma u otra, representa muchos aspectos de los restantes esperpentos y que, además, está bien anclada en la modernidad: en esa concepción ideológica y artística que, con cierta flexibilidad, se extendió desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras cuatro del XX (Wellek 90, Eysteinnsson 178, y Vargish y Mook 2).¹ Esta vinculación entre la modernidad/ el modernismo y los esperpentos es muy reveladora ya que, en palabras de Vargish y Mook, el proyecto moderno fue "a culture... at the forefront of intellectual change –a culture acutely aware of its own innovation" (2). Más concretamente, Valle-Inclán mismo se expresó en 1902 sobre el modernismo literario de la siguiente forma: "Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el *modernismo* en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaba ya para Baudelaire" (Valle-Inclán 1987a, 208). De esta manera el autor gallego se identificaba con determinadas ideas de Baudelaire, el gran "definidor", según muchos especialistas, de varias nociones seminales de la modernidad². Lo hacía don Ramón al mismo tiempo que demostraba su familiaridad con un aspecto de capital importancia –la teoría de las correspondencias– perteneciente al credo literario del famoso autor de *Los pequeños poemas en prosa*.³ Es decir, Valle fue consciente, en este caso, de su deuda con Baudelaire, ese antecedente que, por diversas razones, es tan importante en sus creaciones y en la de otros escritores modernos.

La asignación a Baudelaire de un "status" paradigmático de la modernidad⁴ constituye el fundamento de este estudio: en él se contrastarán algunas de las ideas sobre el arte pictórico del autor de los *Cuadros Parisinos* con ciertos atributos de los esperpentos. En ningún momento nos propondremos afirmar que Valle conocía plena y directamente los textos de Baudelaire que serán discutidos. La relación intertextual que va a debatirse no es aquella ya perceptible en la referencia de don Ramón a la teoría de las correspondencias que citamos hace poco. Tampoco se tiene como objetivo rastrear una de las fuentes modernas de Valle-Inclán. Sobre todo, lo que nos interesa es discutir aspectos de modelos estéticos e ideológicos de la modernidad que están relacionados, con cierta flexibilidad, con los esperpentos. Comprendemos que esta aproximación al esperpento constituye, solamente, un acercamiento a lo que ya se ha discutido sobre el esperpento, inédita avenida que no queremos reemplace

otras igualmente válidas. Es en parte por lo ya sustentado que se prefiere enfatizar los elementos baudelaireanos en los esperpentos de Valle en vez de concentrarnos simplemente en la enunciación de las teorías discutidas por don Ramón y sus personajes: don Ramón hizo ya bastante escribiendo sus textos creativos para que se le pida, asimismo, que las creencias que pronunció directamente rijan el acto interpretativo de sus obras.⁵ En fin, en nuestro estudio de *La hija del capitán* se desea presentar a Valle-Inclán en comunión con varias de las directrices de la cultura moderna de Occidente; se pretende disminuir su localismo para destacar su alcance más amplio.

Si bien la labor comparativa que emprendemos es, hasta cierto punto, extensible a varios esperpentos, nos centraremos en *La hija del capitán* por dos razones fundamentales: en primer lugar, se estudiará sólo una obra para evitar excedernos del espacio disponible; y en segundo, optamos por un esperpento carente de comentarios teóricos —metafictivos— a través de algunos de sus personajes, entes que para muchos colegas encarnan —en obras como *Lucas de bohemia*— las creencias de Valle sobre los esperpentos y, desde el mismo punto de vista, la definición más útil de los atributos de esta manifestación literaria.

El esperpento

Desde que Valle-Inclán, directa o indirectamente, comenzó a utilizar el vocablo "esperpento" para comentar algunas de sus creaciones se han escrito cientos de estudios que pretenden definir, total o parcialmente, este concepto. Muchos críticos han contribuido substancialmente a nuestra comprensión más profunda de dicha voz; otros, sin embargo, a veces se han limitado a parafrasear al propio don Ramón y, lo que es aún más cuestionable, a ciertos personajes suyos que dentro de textos creativos han intentado explicar en qué consisten los esperpentos. Al hacer esto último, muchos colegas han ignorado, de una forma u otra, la autonomía que posee cada personaje dentro de la obra concreta en que aparece. Es decir, estos personajes son independientes de Valle, ya que su existencia está en relación directa con el cronotopo en el cual existen por mucho que se desee convertirlos en portavoces de don Ramón. Y es que, en definitiva, lo discutido por los personajes de Valle sobre los esperpentos es, como bien ha indicado Hormigón, un tipo de metáfora que contiene, hasta cierto punto, "una forma de mirar el mundo, de proyectarse el artista en su obra, de sentirse en la historia y de recrearla... para desvelar las actitudes" (158).⁶

Todo intento de definir exhaustivamente el esperpento fue, es y será siempre un fracaso debido la diversidad de textos dramáticos, narrativos y poéticos

donde lo esperpéntico es una tendencia dominante. Hasta cierto punto aceptamos la opinión de Lyon al respecto: "El hallazgo del término 'esperpento' ha sido... poco afortunado. Como el término existe, la crítica se ha creído en la necesidad de definirlo..., [y] viene buscando fórmulas generales" (40). En vista de lo ya dicho, haremos en esta ocasión un breve resumen no normativo de las características más significativas de los esperpentos para entonces pasar a considerar cómo es que encajan la caricatura y sus antecedentes baudelaireanos dentro de dicha síntesis.⁷

El esperpento es un acto literario de agresión, a veces cargado de sarcasmo y amargura; es un ataque furioso contra España e, implícitamente, también contra la colectividad humana y los seres individuales que la constituyen.⁸ El esperpento es un acto subversivo y violento, un intento de sabotaje que cuestiona y juzga, en términos éticos y estéticos, la realidad. Es un arte comprometido, de denuncia. Ejemplifica la sátira por medio de una estilización deformante⁹ que, a menudo, conlleva la transposición grotesca de algo que se nos dice ya es grotesco en sí mismo. Esta alteración manifestada por el aumento e intensificación de la distorsión de un mundo ya grotesco se expone en la metáfora del espejo cóncavo y la percepción recibida a través del fondo de un vaso donde lo multiforme en la realidad es reducido a una sola característica o grupo de características que enfatizan de manera unívoca y unidireccional una compleja y cohesiva visión de la realidad.

En el sentido tradicional del término, lo esperpéntico no es necesariamente mimético al ser eco de un juicio de valor, de una impresión subjetiva. En el caso de Valle, se le añade un contenido histórico muy importante que, paradójicamente, pretende dar una visión fidedigna –mimética– de las cosas. En realidad, el componente histórico del esperpento es en sí una interpretación basada en la deformación de la historia de España. En este sentido, dicha distorsión permite que el referente concreto sea una excusa para que se pueda ofrecer una visión altamente innovadora y subjetiva de la realidad más profunda –intrahistórica– de la condición humana y de lo trascendente en la Historia. La aberrante historia española se usa en los esperpentos para conectar hechos concretos con aspectos de la condición humana. A menudo, la distorsión grotesca presente en los esperpentos además de exagerar, deshumaniza, animaliza y cosifica en pleno cumplimiento de normas rebajantes que disminuyen y envilecen. Asimismo, en los esperpentos, con mayor o menor intensidad, es perceptible una despersonalización (mecanización, muñequización) del ser humano. El individuo puede ser encarnado por títeres de tabanque que poseen, en ocasiones, cierta dimensión carnavalesca. Los esperpentos son, en mucho, una búsqueda de la esencia de los seres, de las cosas y del arte, propiedades todas que se dan a través de rasgos definitorios fundamentalmente

plásticos. El esperpento encarna lo pretendido, injusto, inauténtico, absurdo en el ser humano y en sus instituciones. De allí que se concentre en lo antiheroico. El esperpento desmitifica a la vez que enfatiza la cotidianeidad de lo anormal, el desajuste entre lo que es la vida y lo que debiera ser. Sus objetivos son conseguidos en las plurifacéticas acotaciones visuales, en el uso de un idioma coloquial y vulgar, en los diálogos que reflejan un desgarré lingüístico y emotivo. En todo esto, la deformación grotesca es obligatoria. En su deseo de ofrecer una síntesis de los rasgos esenciales de un mundo sin sentido, se parodian seres humanos, circunstancias históricas, instituciones, emociones físicas y espirituales y los horizontes de expectativas vinculables a los diferentes géneros literarios y manifestaciones artísticas. En el esperpento se explora el denominador común de todo con miras a condensar sus elementos fijativos (por ejemplo, la técnica extractadora del pastiche moderno resulta muy importante en la incorporación de múltiples procedimientos expresivos; el pastiche implica reunir, recopilar, condensar, integrar, fusionar, compendiar y entablar nexos). La preocupación del esperpento por los rasgos esenciales justifica que se concentre en aquellos atributos que comparten los seres y no en su dimensión psicológica. Contradictoriamente, el esperpento puede ser una desvalorización del sentido lógico o la afirmación de una nueva lógica que responde a una lectura original y moderna de la realidad. Lo teatral interesa en los esperpentos, ya que refleja la artificialidad de un mundo en crisis respecto a la ausencia de valores personales y públicos de envergadura. Como resultado de las incongruencias que representa, el esperpento evidencia un tipo de humor negro. Como es el caso en todo el arte moderno, existe en el esperpento una extraordinaria tensión en el contraste entre la búsqueda de lo legítimo (en términos universales, ahistóricos y transcendentales) y la deplorable artificialidad histórica y cultural que prevalece en la realidad (Drucker 248). En cuanto a su mensaje, evita sermonear directamente, característica que ha llevado a muchos críticos —haciendo eco a lo dicho por Valle y algunos de sus personajes— a hablar de un supuesto “distanciamiento” en estas obras. Y es que, en última instancia, la lección de los esperpentos no es aquella que proviene directamente de una voz sino la que surge de muchos factores interdependientes que hacen patente el colapso de distinciones basadas en una concepción realista de la mimesis en favor de innovadores modelos representacionales menos precisos en los que son perceptibles nuevos campos éticos y formales idóneos para la expresión de un mundo réprobo y, por ende, carente de absolutos bienhechores, bienaventurados y superiores.

La fisonomía del esperpento discutida hasta aquí deja al descubierto la utilización de elementos con previa identidad en la creación de una nueva imagen extraída de la realidad, representación que ejemplifica también la añoran-

za moderna por alcanzar flamantes y renovadores medios de expresión. Estos asuntos, por supuesto, enlazan el esperpento con *La lámpara maravillosa*, esa gran poética moderna del autor de *Divinas Palabras*.¹⁰ En ambos se desea trascender. En el caso del esperpento se enfatiza una concepción del cosmos donde se nos ofrece una imagen de la degradación absoluta por medio de recursos expresivos que dependen de deformaciones que enfatizan la maldad e inmoralidad absolutas en los seres y las instituciones del mundo, así como la ausencia de valores positivos basados en una verdadera convicción ética y filantrópica.¹¹ El esperpento conlleva, por tanto, la reconfiguración de avenidas expresivas que permiten manifestar aquello que la realidad moderna tiene en común con la maldad original, con esa aflicción característica del "illo tempore" al cual se refirió Eliade en su seminal estudio del mito del eterno retorno.

La caricatura y Baudelaire

La caricatura es un concepto complejo que atañe por igual tanto el arte gráfico como el literario. Asimismo, conecta con otros conceptos muy importantes al existir lazos entre ella y la sátira, la parodia, la deformación y el grotesco. Estos nexos son demasiado amplios y profundos para que se les pueda hacer plena justicia en esta ocasión. Baste, pues, para nuestros objetivos identificar algunos de los atributos más peculiares de la caricatura al mismo tiempo que se mencionan otros conceptos cuando ello resulte necesario.¹²

En un tratado Picón identifica varios de los principales atributos de la caricatura. Equipara, por ejemplo, la caricatura pictórica (la que consiste de imágenes gráficas) con la literaria (la que depende de palabras) y las define en términos de la sátira que las dos encarnan. Afirma también que la caricatura "es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres... [D]ispone el correctivo más poderoso, la censura... [de] los oprimidos contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción"(7). Y añade, "todo lo irregular y desproporcionado da motivo a... [las] burlas [de la caricatura]; sólo lo regular y lo perfecto están libres de sus ataques" (8). Rivers, por su parte, además de reafirmar el componente satírico tanto en ambas las caricaturas escritas como en las visuales y el hecho de que se valen de recursos expresivos semejantes, concluye que la técnica fundamental de la caricatura consiste en la deformación (9).

La exageración selectiva de algunos rasgos es considerada por Rivers como un aspecto frecuente en la caricatura, desmesura que, a veces, pretende captar

la esencia de alguien o de algo. En este sentido, la hipérbole caricaturesca es, hasta cierto punto, una simplificación extrema de lo sobresaliente para, de esta forma, permitir que la imagen exprese directamente, sin necesidad de explicaciones más detalladas: se intensifica, esencializa y deconstruye la imagen real y externa a la vez que se pretende llegar a la espiritual e interna (Harpham 126). Los caricaturistas crean tipos vivaces y provocativos, seres que violentan el concepto de armonía cósmica o que, como a veces ocurre con Valle, reafirman la falta de simetría universal. Es decir, con la caricatura el concepto clásico de la belleza deja de existir cuando se lo reemplaza con la antítesis caricaturesca que es resultado de la exageración, la distorsión, el exceso y el incumplimiento con las normas supuestamente vigentes en la sociedad.¹³ Como consecuencia de todo esto el texto caricaturesco prefiere interesarse por lo antiheroico al no ser perceptible, en su sentido tradicional, lo heroico en el mundo. En la caricatura se busca yuxtaponer dramáticamente ciertas imágenes en conflicto con normas o pautas que si bien asumidas no existen en realidad. La caricatura es también teatral en la identificación y creación de tipos que captan los aspectos genéricos de seres y circunstancias: es decir, todo responde a su papel y dicho papel, a veces violado, es lo que permite, en parte, la transmutación artística de alguien o de algo en otro ser o cosa sin que la susodicha transmutación extrema responda, en última instancia, a factores que puedan ser considerados naturales. Las deformaciones caricaturescas no son nunca gratuitas. Casi siempre van acompañadas de un bagaje social y, en ocasiones, ético bastante concreto. Según Rivers, "[The] mastery of distortional techniques... is indeed more than a purely stylistic venture. The creation of a special world that, through contrast, comments on the real world, is a main goal. As it has always been used for socially conscious purposes, caricature is a very content-oriented art. All of the stylistic devices... exist primarily as vehicles for conveying an artist's vision of or opinion about his content" (56).¹⁴ En su componente satírico, la caricatura nos hace copartícipes, en palabras de Feinberg, de la "apparent dissimulation of the universe", de la ausencia de lógica que impera en el cosmos (39). Y es que según este especialista, "[t]he best satire is concerned with the nature of reality... [S]atire emphasizes what *seems* to be real but is not... [T]he essence of satire is the revelation of the contrast between reality and pretense" (3-4; ver también Feaver 21-23).

A pesar de la artificialidad inherente en la caricatura, la sátira que la impregna quiere convencernos de que nos da una visión más profunda de la realidad, interpretación que sabemos refleja una lectura poco medida –poco ecuánime– de la realidad al seleccionar de ella sus componentes más innobles. Es decir, si bien la caricatura y la sátira son injustas a cierto nivel, de alguna manera, las dos personifican, paradójicamente, un anhelo de justicia; si bien

la caricatura y la sátira pretenden poseer el distanciamiento que se espera acompañe una visión objetiva, dicho distanciamiento es casi imposible de conseguir ya que tal propiedad resulta prácticamente ajena cuando se trata de cosas que nos atañen, de cosas que tememos, odiamos y rechazamos.¹⁵

Si bien en el arte siempre ha existido la caricatura, ello no implica, sin embargo, que se la haya discutido como una categoría estética a través de la historia. Tal cosa sólo ocurre teóricamente, con mayor profundidad, a partir de Baudelaire: con él se comprende que la caricatura es una categoría que viola los géneros y estilos, con él se tiene conciencia de que si bien la caricatura parece estar bien anclada en la realidad, ella misma niega la referencialidad del arte cuando deforma las imágenes para así dar una visión más completa de los seres y de los mundos que le interesan (Hannoosh 1998, 344). Baudelaire fue quien la consideró en términos de la expresión de ciertas verdades trascendentes que en su opinión eran perceptibles en lo aparentemente cotidiano y poco importante. (En su "Pintor de la vida moderna" aclaró su posición al respecto cuando en lo momentáneo pretendía encontrar aspectos de lo eterno [683-724].) Pero no sólo facilitó Baudelaire la comprensión del fenómeno caricaturesco, sino que también desarrolló "a 'caricatural' aesthetic –of beauty in 'ugliness', the monstrous, satanic, violent, and grotesque, the ironical, farcical, and sinister– which defined his conception of modernity and of an art of modern life" (Hannoosh 1998, 345). En este sentido, la concepción baudelaireana de la caricatura fue muy importante en la nueva definición de la realidad propuesta en el variopinto proyecto moderno que tanta importancia tuvo durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en el ámbito estético, cultural, social e individual. Y es que, en ojos de Baudelaire, la caricatura, en su reconfiguración del mundo en términos nada miméticos, "provided a means for realizing the objectives of modernist movements, undermining the authority of neoclassical standards and values" (Hannoosh 1992, 309).

Si bien en este estudio no nos proponemos analizar concienzudamente las ideas de Baudelaire, sí resulta necesario enfocar aspectos de ellas para poder más adelante contrastar su ideario con aquél desarrollado por Valle-Inclán en *La hija del capitán*. Pasemos, pues, a comentar algunas creencias suyas que apuntan a su concepción moderna del arte y de la literatura.¹⁶ Baudelaire no sólo privilegia la imaginación sobre la naturaleza sino que, de igual modo, reconoce su capacidad inmanente para descifrar y destilar lo fundamental por medio de la sensibilidad del creador. Además, en comunión con las creencias de muchos otros modernos, llega a decir que el arte es el origen de la vida, idea con clara resonancia, años más tarde, en un personaje de Oscar Wilde.¹⁷ Hablando del pintor Honoré Daumier, declara su capacidad como caricaturista

moderno, artista que en sus obras expresa el "caos, una prodigiosa comedia satánica... con atavíos variados y grotescos... Con... [la caricatura, con] esa especie de 'argot' plástico... podía [Daumier] decir y hacer comprender al pueblo todo lo que... quisiera" ("Algunos caricaturistas franceses" 612-13). En opinión de Baudelaire, Daumier exagera los rasgos originales –sin que ello provoque el olvido de la identidad inicial de lo dibujado– para así poder expresar su posición ética ante la corrompida naturaleza del ser humano quien, en toda su monstruosidad, se desenvuelve en la gran ciudad moderna. Al referirse a lo grotesco en Daumier, Baudelaire lo hace en reconocimiento pleno de la capacidad creativa del artista quien a la vez que delinea violentamente incluye ideas caústicas, pugnantes, sarcásticas e insinuantes. Y es que, según Baudelaire, las caricaturas al estilo de Daumier contienen aspectos de nosotros mismos y, por tanto, su objetivo es hacernos confrontar nuestra propia fealdad moral y física, algo que, al unísono, nos permite distanciarnos de lo que somos al poder evaluarnos, en cierta medida, por medio de esas caricaturas que contemplamos y en las cuales estamos inevitablemente presentes. En ellas aparece lo peor del ser humano, aquello que lo ha caracterizado siempre. En este sentido, la caricatura permite que de los defectos cotidianos del individuo se puedan abstraer aspectos de lo que la actualidad tiene de perenne: "[Las caricaturas] contienen un elemento misterioso, durable, eterno... [Están] destinadas a presentar ante el hombre su propia fealdad moral y física" ("De la esencia de la risa" 597). Finalmente, en sus comentarios, Baudelaire alude a Goya en lo concerniente a su uso de contrastes violentos y animalizaciones que reflejan las deficiencias morales del ser humano. Apunta también Baudelaire que, sin embargo, dicha bestialidad en las obras del aragonés no resulta irreal. Lo opuesto es lo cierto, ya que sus grabados caricaturescos encarnan el absurdo y el gesto carantoñero que han caracterizado a la humanidad: "El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil... Ninguno ha osado más que él en el sentido de las posibilidades de lo absurdo. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están impregnadas de *humanidad*" ("Algunos caricaturistas extranjeros" 626). Baudelaire nos da su visión dual y unitaria de lo transcendente,¹⁸ imagen basada en ambas la superioridad implícita de quien se considera capacitado para caricaturizar y satirizar algo y la inferioridad inherente del creador cuando reconoce el ínfimo peldaño moral donde se encuentra en el mundo en que vive. Esta percepción, por último, existe en la convergencia de belleza y fealdad, ya que los dos atributos coexisten y resultan ser solamente uno al compartir aspectos de la perfección arquetípica que reside en cada uno.

Como bien ha concluido McLees (52-53), Baudelaire nos ha dado la primera teoría estética de la caricatura a la vez que él era consciente de la posible

adaptación de este medio de las artes plásticas a la literatura. De hecho, en su interpretación y uso de esta forma artística, Baudelaire fue un precursor de la modernidad ya que, como él, los escritores modernos han estructurado muchas de sus creaciones literarias teniendo en mente las artes plásticas, razón por la cual, para entender la literatura moderna, se ha hecho imprescindible poseer conocimientos al menos rudimentarios de pintura (MacLeod 194).¹⁹ No sorprende, pues, que el Baudelaire que nos interesa en esta oportunidad sea el crítico de la caricatura, aquél que estaba preocupado por la distorsión de la belleza ideal en la creación de la fealdad por excelencia que encarna el mal en toda su paradójica imperfección y belleza irresoluta, asunto sobre el cual se expresó elocuentemente Barasch no hace mucho (380-81). Para Baudelaire y para don Ramón, nos atrevemos a sugerir, una caricatura era siempre la representación de lo que ya existía. La caricatura obedecía un doble proceso de depuración y esencialización de lo caricaturizado. Era un medio de desdoblamiento del yo capacitado para juzgar —cual si poseyese una conciencia superior a esa otra ínfima faceta suya que requería ser castigada—; era la confrontación de las identidades que acompañan a un mismo ser, a ese yo que refleja, en un momento, el deseo de escisión por medio de la confección de otro ser deformado que siempre sigue siendo uno mismo.

La caricatura en "La hija del capitán"

Al estudiar las caricaturas esperpénticas de Valle-Inclán en el *Esperpento de la hija del capitán*, no nos preocupa demasiado identificar los asuntos de su censura exagerada y, por consiguiente, subjetiva sino su aproximación a una materia que tanto le obsesiona. Y es que el mensaje crítico de don Ramón ya ha sido muy estudiado mientras que su uso de la caricatura no ha atraído todavía el tipo de atención que merece si se recuerda, por encima de todo, que sus esperpentos constituyen una innovadora forma de expresión creativa.²⁰

Publicada por primera vez en 1927, la versión definitiva de *La hija del capitán* apareció dentro de *Martes de carnaval* en 1930 (*Opera Omnia*, vol. 17). Su primera impresión española ocurre durante la dictadura del general Primo de Rivera. En ella no sólo se hace referencia, con cierta flexibilidad, al golpe de estado que dicho militar había dado en 1923; además, asimila con licencia folletinesca un episodio criminal ocurrido en 1913, el escándalo del capitán Sánchez. Estos progenitores "históricos" si bien interesantes en cuanto a la caracterización del reproche valleinclanesco referido a hechos concretos, son, sobre todo, un asomo a su posición no sólo ante la España en que le tocó vivir, sino también, como bien dice Ruiz Ramón, ante "la condición humana en-

carnada en la historia" (1998, 227). De allí que en *La hija del capitán* aparezcan mezclados un argumento público (un golpe de estado) con otro privado (un crimen): en ambos sucesos es perceptible la corrupción moral de una insolvente sociedad en la que prevalece la mentira, la lógica de lo ilógico, el absurdo grotesco.

Ya en su título se nos alerta respecto a la concepción esperpéntica de *La hija del capitán*. Algo semejante ocurre con otro elemento paratextual, con la lista de personajes con que comienza. En este inventario, los entes de ficción, salvo contadas excepciones (i.e., Sinibalda, Camarasa, Simplicia, Totó, el Brigadier Frontaura),²¹ carecen de verdaderos nombres propios. Algunos de ellos son identificados literalmente por la profesión o actividad que ejercen. Los restantes, por su parte, son caracterizados directamente cuando no sólo se nos recuerdan los cargos/ papeles que desempeñan, sino que también se nos advierte de sus supuestas características en términos a veces jocosos y, en algunos casos, hasta degradantes. En este último grupo figuran la Poco Gusto, el Cosmético y el Tapabocas (todos "pícaros" cuyos nombres vulgares resultan algo chistosos), el Golfante del Organillo (el amante sinvergüenza de la Sinibalda), el Capitán Chuletas de Sargento (obvia vinculación de este personaje con uno de los hechos históricos que sirven de fondo a *La hija del capitán*; nombre, por otro lado, con el cual se nos recuerda la degeneración ética de un padre que prostituye a su hija), el Pollo de Cartagena (hombre de buen tipo que muere a manos del Golfante; su muerte —la muerte de un "pollo"— es el acto inmediato que precipita el golpe militar y que lleva a una crisis de gobierno con dimensión nacional), un General Glorioso (forma irónica de llamar al general Miranda, ese individuo que actúa de forma semejante al general Primo de Rivera; el general Miranda está amancebado con la Sini; él aparece en la obra como un golpista intrigante que antepone sus deseos personales a las necesidades de la nación que debe servir; se le llama también "el vencedor de Periquito Pérez", obvia referencia a la poca envergadura de su carrera militar).

El efecto del registro inicial de los personajes que aparecen en *La hija del capitán* es muy importante: en sus nombres se esencializan algunas de sus características más relevantes en función de las caricaturas que de ellos se harán en la obra y de esa gran caricatura hiperbólica que es en fin de cuentas *La hija del capitán*. Los rasgos que se les asigna en este listado inicial confirman la deformidad que ellos poseen más adelante (en algunos casos, en términos lógicos, éticos y físicos). Es decir, a través de estos seres se recalcará el aspecto antiheroico de la realidad como resultado directo de la yuxtaposición de imágenes que están en conflicto con normas o pautas que si bien son asumidas en realidad no existen en la vida cotidiana del Madrid donde ocurre la acción de *La hija del capitán*, urbe donde, reveladoramente, están presentes organillos y

charangas, instrumentos y conjuntos que producen músicas populares mezcladas con ritmos militares que ambientan las existencias de los entes que pululan en la capital de España. Con estos personajes, casi todos sin nombres propios, se enfatiza también algo que quedará a su vez aclarado: son caricaturescamente metonímicos, seres genéricos, tipos que desempeñan papeles con bases teatrales dentro de la caricatura que representan. En el caso del general, concretamente, se busca, hasta cierto punto, esencializar aspectos de Primo de Rivera y de todos los Primo de Rivera habidos y por haber para, de esta forma, captar sus vicios y bajezas de espíritu. A Miranda se le transmuta por medio del arte cuando su identidad es cambiada: se le animaliza y cosifica a través de la obra como reflejo de lo fundamental en su temperamento inhumano. Dicha transmutación es, en mucho, metafórica, metonímica y sinecdótica. Los rasgos del general Miranda son exagerados sin que nunca se olvide el modelo castrense que le da razón de ser. Él es, por encima de todo, una síntesis que refleja el caos satánico que predomina en la sociedad; es una naturalización del monstruo que acompaña al ser humano por medio de la caricatura que desfigura y que, por ende, ataca y desmitifica. El general Miranda nos recuerda que nada es como parece ser y, lo que aún es peor, que tampoco es como debiera ser, verbigracia de la hipocresía que permea las vidas de quienes viven de las apariencias. Con él se violan las normas imperantes, el horizonte de expectativas que debe regir nuestra interpretación de las cosas. Además, resulta ser un personaje emblemático y, por consiguiente, nos induce a pensar sobre esa realidad más amplia en la que todos nos desenvolvemos. Si él es acanallado, el mundo lo es también; si él es populachero y vulgar, el mundo lo es por igual. El general Miranda es incongruente en sus rasgos físicos y morales cuando se le contrasta con las características que usualmente se le atribuyen al papel que le ha sido asignado. En términos satíricos y pictóricos, es un ser grotesco que vive en un mundo que comparte sus características igualmente grotescas. Su figura se relaciona con aspectos de lo que ya indicamos era necesario para Baudelaire en la caricatura: posee atributos "grotescos" ("Algunos caricaturistas franceses" 613), es protagonista de una "comedia satánica" ("Algunos caricaturistas franceses" 613) que le recuerda al lector/ espectador "su propia fealdad moral y física" ("De la esencia de la risa" 597) cuando se nos da en él "lo monstruoso verosímil" ("Algunos caricaturistas extranjeros" 626) dentro del "absurdo" ("Algunos caricaturistas extranjeros" 626) que encarna el general Miranda. Es, pues, un reflejo naturalizante de la "musa grotesca", "de la musa moderna" identificada por Valle en su poema "¡Aleluya!" (*La pipa de Kif* 153-56); es, en cierto grado, una encarnación de aspectos de lo trágico en los personajes según la opinión de don Ramón: "En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud le-

vantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos" ("Don Ramón del Valle-Inclán en La Habana" 1994, 197).

Como es el caso con otras caricaturas, en *La hija del capitán* se privilegia lo defectuoso y deforme en la expresión de un orden aparentemente desordenado que está basado en una nueva lógica esencialmente ilógica y absurda. Esta nueva comprensión de la realidad queda documentada en la Escena Cuarta cuando el Sastre indica que el Batuco –agente de asuntos ilícitos y chantajista de profesión– “ha puesto a modo de una Agencia: ¡Una oficina en toda regla!” desde donde resuelve sus negocios turbios, portándose “con decencia”, ya que “vive de esas operaciones” (270). Y es que, según el Sastre, el Batuco ofrece una infraestructura solvente de sinvergüencerías (270-71). La razón de la sinrazón tan peculiar en la caricatura que en sí es *La hija del capitán* reaparece constantemente por toda la obra: con ella se busca subvertir el orden establecido a la vez que se afirma que dicho orden no existe en propiedad, que se carece de auténticas coordinadas jerárquicas.

La hija del capitán contiene treinta y seis acotaciones que resultan fundamentales en términos de lo caricaturesco en la obra. Cada una de ellas, en palabras de Segura Covarsi, “tiene un valor sustantivo. No se escribe al margen de la obra ni se encierra en angostos paréntesis. El drama está lo mismo en el diálogo que en las acotaciones. Contribuyen de igual forma al desarrollo de la acción y del ambiente” (202; ver también Bobes-Naves 108). Las acotaciones de Valle fueron escritas “con gran cuidado literario” (Greenfield 17-18); son, hasta cierto punto, “el equivalente a los pasajes descriptivos de las [tardías] novelas” de don Ramón (Boudreau 696-97), son “narraciones en las que destacan el tratamiento plástico..., lejos de las concisas informaciones que tradicionalmente” contienen este tipo de subtextos (Álvarez 185). Además, también son “intensamente sugerentes” (Fernández 268). En ellas es perceptible un narrador, ese ente inscrito en el texto que se narra. Este ser, esta voz, da la impresión de estar bien informado; parece ser ubicuo y confiable; crea la impresión de que mantiene cierta distancia respecto a las situaciones que narra y a los personajes que aparecen en su narración. Dicha impresión, sin embargo, pierde credibilidad cuando se comprende que discursivamente revela ideas preconcebidas sobre los personajes y la acción a pesar de no ser partícipe directo en lo que sucede. Este narrador no es ni el autor real de la obra ni su autor implícito: su identidad no es la de Valle ni la de la conciencia total que se deriva de todos los elementos de la obra. Es una voz autorizada que tiene que ser escuchada como lo son también muchas otras en el texto. En general, las acotaciones de *La hija del capitán* no sólo contextualizan lo que ocurre al expresarse, a menudo, sobre la acción; además, llegan a ser parte de dicha acción cuando contribuyen a la subversión caricaturesca que se cultiva en la literatura esperpéntica.

Casi todas las acotaciones dibujan, de una forma u otra, entes y escenarios groseros, de mal gusto, extravagantes, absurdos, deformantes, contradictorios, grotescos, hiperbólicos, incongruentes, carentes de armonía entre lo que se afirma deben ser y lo que en realidad son; todas son caricaturas que ponen en entredicho varias de las nociones aceptadas por la sociedad contemporánea a la vez que buscan dar síntesis simplificadoras y definitorias de aspectos relevantes de la realidad. Todas son sátiras sensoriales —con bases más que nada plásticas— que nos hacen testigos de la actitud pesimista del narrador sobreentendido de estos subtextos narrativos, fabulador escéptico e irónico que nivela cuando deforma y que deja al descubierto aquello que subyace, la máscara con que se pretende ocultar constantemente la violación de normas éticas básicas. Por extrañía que parezca, en estas acotaciones se explora igualmente un nuevo tipo de belleza horripilante, la perfección de la imperfección, esas paradójicas flores del mal perdurable y eterno que, durante la modernidad, son tan omnipresentes como lo es la belleza armónica perfecta. El fondo ineludible de estas acotaciones consiste en cuadros que ilustran la deshumanización del individuo, deficiencia que parece ser para los modernos una de las constantes más relevantes en los seres humanos. Y es que la falsificación, implícita en las acotaciones de *La hija del capitán* y los restantes esperpentos, se convierte en un rasgo auténtico de la humanidad según la lectura que de ella hace su autor, ese ser real que proviene de la misma colectividad que critica y que además se ve afectado por ella. Es en este sentido que cuando Valle nos ofrece un mundo empobrecido, lo que hace es darnos un doloroso alarido vitriólico de su propia degeneración, imagen de la cual no se puede substraer, reflejo vivo de la pérdida de identidad de los seres y de las cosas durante la modernidad (Vargish y Mook 75).

Concluimos esta travesía en la exploración de algunos aspectos del esperpento y, más en concreto, *La hija del capitán* recordando que, de una forma y otra, casi todo lo que hemos discutido conecta este tipo de obras con el amplio modelo estético e ideológico de la modernidad, de esa época fundamental en las artes, momento que cuenta entre sus pilares con la figura paradigmática de Baudelaire. En ninguna ocasión, sin embargo, hemos pretendido asignarle a Valle conocimientos precisos que muy probablemente no poseía. Él no fue un teórico riguroso. Fue un autodidacta, un testigo del turbulento palpitar de un momento de capital importancia en el arte de Occidente. Don Ramón asimiló a su literatura lo que le interesó, lo que creyó entender de las tendencias estéticas más descollantes de su tiempo. Fue un escritor comprometido, un disidente dispuesto a explorar nuevos medios expresivos basados en innovadores nexos intertextuales entre diversas manifestaciones artísticas. De allí su interés por la caricatura, por la máscara, por los elementos plásticos de la figura hu-

mana, por lo grotesco, por lo absurdo, por lo anómalo, por lo incongruente, por la fusión de géneros literarios.²² En última instancia, tanto en *La hija del capitán* como en sus restantes esperpentos, tanto en la literatura narrativa como en la dramática, Valle-Inclán prosigue su indagación de la elusiva verdad en la condición humana.

NOTAS

1. En este estudio quedan amalgamados los conceptos de Modernismo, moderno, modernidad y edad moderna, términos todos que pretenden definir los atributos culturales de una época. Sobre este asunto se deben consultar los estudios de Onís, Jiménez, Bradbury y McFarlane, Berman, Calinescu, Berman, Gullón y Eysteinnsson.
2. Las evaluaciones hechas a Baudelaire en el mundo hispánico alrededor de 1900 son discutidas por Hambrook (45-61). Algunas de las ideas más relevantes de Baudelaire que fueron favorecidas por don Ramón no están presentes únicamente en los esperpentos; figuran también en *La lámpara maravillosa* (1922), en diversos textos creativos suyos y en algunos de sus artículos (entre ellos "Un pintor" y "Notas de la Exposición. Divagaciones", ambos en "Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908", y en "Notas de la Exposición", en "Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912" [Valle-Inclán 1987a, 231-33, 235-37 y 260-61]; consúltese también "Valle-Inclán en Valencia. Conferencia en el Círculo de Bellas Artes. Concepto de la vida y del arte" [Valle-Inclán 1994, 63-65]).
3. Los nexos entre Baudelaire y Valle son también observables en la continuación por parte del autor de *Tirano Banderas* de la tradición baudelaireana de relacionar la experiencia narcótica con la creación literaria. Al respecto, recordemos "La tienda del herbolario", del español (en *La pipa de Kif* [1919], 200-206) y *Los paraisos artificiales*, del francés (399-517; esta obra data de 1860).
4. Según Frisby, los textos de Baudelaire sintetizan muchos aspectos de las preocupaciones con las que se asocia la modernidad (20): él fue la primera gran figura que pretendió ofrecer una interpretación coherente de ella. Sabemos también que él no fue siempre igual, que no fue monolítico: existen muchos Baudelaires de diferente valor (Jameson 247). Además, como bien ha apuntado Godfrey, la múltiple existencia de Baudelaire depende, en mucho, de cómo los diversos textos del francés han sido asumidos e interpretados por creadores y críticos para de esta forma darle autoridad a sus variadas convicciones (213).
5. Con razón apuntó Iglesias Feijoo que "Valle, como cualquier otro escritor, no tiene por qué ser el mejor intérprete de sí mismo, como parecen asumir quienes se dedican a... glosar una y otra vez sus afirmaciones" (20).
6. Ya en 1978 Oliva sustenta que en la Escena 12 de *Luces* tenemos "metáforas que intentan aclarar el procedimiento estético adoptado por Valle" (58). Algo semejante afirma Ruiz Ramón cuando nos exhorta a no "entender al pie de la letra" lo dicho por los personajes de don Ramón y cuando considera las palabras de ellos como una exposición "asistemática" (*Historia* 118).
7. Nuestros referentes a los significados del esperpento son demasiados como para poder identificarlos con precisión en este estudio. Ello no nos preocupa ya que la crítica, al igual que la literatura, es a fin de cuentas intertextual, derivativa, en mucho, de textos previos.
8. El arte de Valle no fue simplemente español. Bien sabía él que las imperfecciones de los españoles y su sociedad no les pertenecían en exclusiva. ¿Quién desconocía en las primeras décadas del siglo XX los maltratos recibidos por tales figuras claves como Poe, Baudelaire, Wilde, Sawa?
9. Sin que dicha deformación sea verdaderamente sistemática en el sentido de "matemática perfecta" favorecido por Max Estrella en *Luces de bohemia* (169) y, con mayor o menor flexibili-

dad, por algunos críticos. Y es que como bien expresó Aznar Soler "No estamos hablando de exactitudes" (340).

10. En ningún momento pretendemos forzar los esperpentos a ciertas teorías de Valle discutidas en *La lámpara maravillosa* (sobre los nexos de estas obras no nos expresaremos en este artículo por falta de espacio; ello será hecho en el libro que redactamos sobre la modernidad española). Lo que queremos es explorar aspectos dominantes que tienen en común textos que, en general, responden a preocupaciones muy parecidas. Nuestro acercamiento no implica tampoco que desconozcamos el antecedente neoclásico en el objetivo/ resultado cívico-social del esperpento en su dimensión satírica, asunto que requiere un estudio diferente al nuestro.
11. Por supuesto, dentro de la modernidad más amplia existe también la posibilidad de la perfección por medio de la Belleza (sobre este concepto se expresó Gullón con elocuencia).
12. En esta discusión de la caricatura y materias relacionadas dependemos, con cierta libertad, de los estudios de Picón, Darío, Feinberg, Griffin, Rivers, Lucie-Smith, Feaver, Hofmann, Wright, Berenguer Carisomo, Bakhtin, Harpham y Kayser.
13. Berenguer Carisomo articula esta idea de forma algo diferente cuando discute los elementos necesarios para que se consiga una auténtica caricatura. Para este crítico, en ésta se necesita conciencia de la personalidad inconfundible y acusada del sujeto que sirve de modelo al acto desfigurativo que en ella ocurre. De esta manera, el modelo nunca deja de ser cognoscible a pesar de haber sido caricaturizado y ello, a su vez, permite que se comprendan mejor los defectos que en él existen (282).
14. Rivers incluye entre los recursos estilísticos utilizados en la caricatura la desfiguración del lenguaje, de las palabras y de las ideas implícitas en ellas (80), asunto de manifiesta envergadura en el caso de Valle.
15. En otro estudio cuestionaremos el distanciamiento que se le atribuye a los esperpentos.
16. Estas opiniones fueron discutidas en "Salón de 1859" (2: 609-82), "Algunos caricaturistas franceses" (2: 544-63). "De la esencia de la risa, y en general de lo cómico en las artes plásticas" (2: 525-43) y "Algunos caricaturistas extranjeros" (2: 564-74).
17. "El Realismo, cómo método, es un completo fracaso... [L]a Vida imita al Arte más que el Arte a la Vida". Palabras pronunciadas por Viviani (255).
18. Esta concepción es desarrollada por él en "El pintor de la vida moderna". Allí afirma que la modernidad es "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (2: 695). A través de su ensayo, usando como punto de partida el fragmento citado, Baudelaire indica que el mejor pintor es el de costumbres, el del momento que pasa, el que nos da la eternidad que contiene el momento fugaz, esa eternidad que por mucho tiempo no veía el narrador de *La lámpara maravillosa* y cuya importancia al fin descubre este peregrino vidente (78).
19. En el caso de Valle, el Expresionismo y el Cubismo pictóricos son importantes en, por ejemplo, *Tirano Banderas*. La presencia de la pintura en don Ramón es discutida por muchos críticos (ver, por ejemplo, Feal, especialmente 51-77).
20. La dimensión pictórica, plástica, de muchas de las obras de Valle-Inclán y, especialmente, de sus esperpentos es un lugar común en la crítica. El mismo don Ramón confirmó esta idea en varias oportunidades (ver "Lo que preparan nuestros escritores", Valle-Inclán 1994, 297). El término "caricatura" ha sido utilizado, de pasada, en lo concerniente a los esperpentos sin, en realidad, intentar explicar la manera en que se manifiesta ni elucidar su antecedente moderno en Baudelaire. En el caso de Zavala, por ejemplo, se, nos ofrece un acercamiento histórico a esta materia.
21. Tres de los nombres propios—Simplicia, Totó y Frontaura—encarnan también apreciaciones negativas: Simplicia nos avisa que el personaje quizá sea algo tonto. Totó, por su parte, es un ayudante del general a quien se le asigna una comisión muy importante: servirá de intermediario entre su jefe y el director de *El Constitucional*. Por medio de él se pretende llegar a una componenda ventajosa al general. Es decir, Totó, ser con nombre infantil formado por los bebés mediante la repetición de una sola sílaba, será, en la Escena Sexta, el embajador de ese alto mi-

litar que pretende gobernar su país. Por último, fue Frontaura quien inicialmente, en obvia obediencia al significado de su apellido (o sea, frente de toro), le sugirió al general Miranda que embistiese contra sus enemigos de *El Constitucional*.

22. Estos asuntos serán discutidos en nuestro libro sobre la modernidad baudelaireana en Valle-Inclán, Unamuno y Azorín.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Menéndez, Rosa Ana. *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos*. Kassel: Reichenberger, 1998.
- Aznar Soler, Manuel. "Luces de bohemia: Teoría y práctica del esperpento". *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000. 339-60.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art, 1*. Nueva York: New York UP, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Ceuvres Complètes*. 2 vols. Ed. Claude Pichois. París: Gallimard, 1975-1976.
- Berenguer Carisomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria". *Cuadernos Hispanoamericanos* 91-92 (1957): 269-83.
- Berman, Art. *Preface to Modernism*. Urbana: U of Illinois P, 1994.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin, 1988.
- Bobes-Naves, María del Carmen. "La renovación del lenguaje en los dramas expresionistas de Valle-Inclán". *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2). Ed. T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente. Madrid: Júcar, 1992. 89-126.
- Boudreau, Harold L. "Valle-Inclán's Return to the Novel: 1926-1936". *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. Ed. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield. Nueva York: Las Américas, 1968. 695-98.
- Bradbury, Malcolm y James McFarlane. "The Name and Nature of Modernism". *Modernism 1890-1930*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1978. 19-55.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.
- Darío, Rubén. "La cuestión de la revista. La caricatura". *España Contemporánea*. París: Garnier, s.f. 182-92.

- Drucker, Johanna. "Modernism. An Overview". *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Vol. 3. Oxford: Oxford UP, 1998. 249-52.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1954.
- Evans, Margery A. *Baudelaire and Intertextuality*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Eysteinnsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Feal, Rosemary Geisdorfer y Carlos Feal. *Painting on the Page, Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts*. Albany: SUNY Press, 1995.
- Feaver, William, ed. *Masters in Caricature*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1981.
- Feinberg, Leonard. *Introduction to Satire*. Ames: Iowa State UP, 1967.
- Fernández, Ángel Raimundo. "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de bohemia*". *La literatura como signo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Playor, 1981. 246-68.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad*. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Visor, 1992.
- Godfrey, Sima. "Baudelaire and Art". *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Vol. 1. Oxford: Oxford UP, 1998. 212-17.
- Greenfield, Sumner M. "The Valle-Inclán Theatre: A Critical Retrospective". *Lorca, Valle-Inclán y las estéticas de la disidencia*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996. 17-25.
- Griffin, Dustin. *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- Hambrook, Glyn. "Revered and Reviled: The Critical Reception of Charles Baudelaire in *Fin de Siglo* Spain". *New Comparison* 15 (1993): 45-61.
- Hannoosh, Michele. *Baudelaire and Caricature*. University Park: Pennsylvania State UP, 1992.
- . "Caricature". *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Vol. 1. Oxford: Oxford UP, 1998. 344-47.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Hofmann, Werner. *Caricature. From Leonardo to Picasso*. Londres: John Calder, [1957].
- Hormigón, Juan Antonio de. "Valle-Inclán: La mirada del pintor". *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. 149-58.
- Iglesias Feijoo, Luis. "El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán". *Ínsula* 531 (91): 18-20.

- Jameson, Fredric. "Baudelaire as Modernist and Postmodernist. The Dissolution of the Referent and the Artificial 'Sublime'". *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Eds. Chaviva Hosek y Patricia Parker. Ithaca: Cornell UP, 1985. 247-63.
- Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso*. Ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid: Aguilar, 1962.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. Nueva York: Columbia UP, 1981.
- Lucie-Smith, Edward. *The Art of Caricature*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Lyon, John. "Las metamorfosis del 'esperpento'". *Revista de Occidente* 59 (1986): 40-48.
- MacLeod, Glen. "The Visual Arts". *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge UP, 1999. 194-216.
- McLees, Ainslie Armstrong. *Baudelaire's "Argot Plastique". Poetics of Caricature and Modernism*. Athens: U of Georgia P, 1989.
- Oliva, César. *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1978.
- Onís, Federico de. "Sobre el concepto del modernismo". *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 35-42.
- Picón, Jacinto Octavio. *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid: Revista de España, 1877.
- Rivers, Kenneth T. *Transmutations: Understanding Literary and Pictorial Caricature*. Lanham: UP of America, 1991.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 1986.
- . "Breve reflexión sobre el problema del 'esperpento'". *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*. Ed. Clara Luisa Barbeito. Barcelona: PPU, 1988. 227-32.
- Segura Covarsi, E. "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán". *Ramón del Valle-Inclán*. Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Taurus, 1988. 202-17.
- Unamuno, Miguel de. "Afrancesamiento". *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Vol. 7. Nueva York: Las Américas, 1967. 398-99.
- Valle-Inclán, Ramón del. "Prólogo". Melchor Almagro. *Sombras de vida*. Madrid: Antonio Marzo, [1903]. ix-xxii.
- . *Martes de carnaval. Opera Omnia*. Vol. 17. Madrid: Pueyo-Imprenta Rivadeneyra, 1930.
- . *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Ed. Javier Serrano Alonso. Madrid: Istmo, 1987a.
- . *Luces de bohemia*. Ed. Alonso Zamora Vicente. 20ª ed. Madrid: Espasa Calpe/ Austral, 1987b.

- . *Martes de carnaval*. Ed. Ricardo Senabre. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- . *Entrevistas, conferencias y cartas*. Ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- . *La pipa de Kif. Claves líricas*. Ed. José Servera Baño. 4ª ed. Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 149-207.
- . *La lámpara maravillosa*. Ed. Francisco Javier Blasco Pascual. 5ª ed. Madrid: Austral, 1997.
- Vargish, Thomas y Delo E. Mook. *Inside Modernism. Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Wellek, René. "The Term and Concept of Symbolism in Literary History". *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP, 1970. 90-121.
- Wilde, Oscar. "La decadencia de la mentira". *Oscar Wilde*. Ed. Ramón Gómez de la Serra. Buenos Aires: Poseidon, 1944. 221-56.
- Wright, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque*. Londres: Virtue Brothers, 1865.
- Zavala, Iris M. "Notas sobre la caricatura política y el esperpento". *El texto en la historia*. Madrid: Nuestra Cultura, 1981. 119-29.